

Pragmatisme et banalité Quand les séries s'emparent des mythes américains

Bruno Dequen

Number 138, September 2008

Séries télé

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/21427ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dequen, B. (2008). Pragmatisme et banalité : quand les séries s'emparent des mythes américains. *24 images*, (138), 16–17.



The Sopranos

Séries phares de la chaîne HBO, *Deadwood* et *The Sopranos*, à travers la réécriture des genres respectifs auxquels elles appartiennent – le western et le film de gangsters –, proposent une réflexion fascinante sur les mythes fondateurs de la société américaine. À première vue, ces deux séries semblent pourtant aux antipodes l'une de l'autre. L'une porte sur le rattachement difficile et complexe d'une communauté de pionniers en ex-territoire indien aux États-Unis d'Amérique, alors que l'autre – peut-être la série la plus influente et réputée des vingt dernières années – suit la crise existentielle d'un mafioso du New Jersey contemporain. Mais au-delà de ces différences évidentes, les deux séries fonctionnent de façon remarquablement complémentaire, puisqu'elles se présentent toutes deux comme le prolongement et l'approfondissement des enjeux idéologiques de deux genres mythiques du cinéma américain.

Montana, 1876. Dans le bureau du shérif Seth Bullock, le *marshal* du comté discute avec un prisonnier alors qu'une foule hostile hurle à l'extérieur, réclamant la tête de celui-ci. N'ayant aucune chance de vaincre le groupe, Bullock prend la décision de pendre lui-même le prisonnier sur le parvis de la prison, avant de quitter le territoire, abandonnant ses fonctions pour devenir propriétaire d'un magasin

Pragmatisme et banalité

Quand les séries s'emparent des mythes américains

par Bruno Dequen

général dans une petite communauté de pionniers. Cette séquence d'une noirceur absolue, qui aurait pu être la scène finale d'un western crépusculaire à la Peckinpah, n'est que le prologue de *Deadwood*, qui se situe ainsi d'emblée comme un prolongement décadre du genre dont il dérive.

Sous un certain angle, *Deadwood*, tout en conservant cet élément essentiel du genre qu'est la représentation d'un moment de transition, semble en effet se situer *après* la plupart des westerns. Alors que ceux-ci en général portent sur la disparition de la justice morale individuelle (représentée par l'aventurier de l'Ouest) au profit d'une loi morale collective (représentée par le shérif)¹, *Deadwood* s'intéresse plutôt à l'étape suivante, celle de l'intégration à la nation de la communauté artificiellement constituée. Ainsi, *Deadwood* est peut-être le premier véritable post-western, nouveau sous-genre qui ne s'intéresse pas tant à la disparition d'une époque qu'à l'émergence d'une autre, ce qui expliquerait l'absence de nostalgie dans la série, contrairement à un film comme *McCabe and Mrs. Miller*, probablement le western auquel *Deadwood* ressemble le plus. Cette prise de position justifie également la disparition au sein de la série de la plupart des éléments thématiques et formels habituellement associés au genre.

Le seul personnage d'aventurier de la série, le célèbre Wild Bill Hickok, est ainsi éliminé brutalement dès le quatrième épisode. Le seul cheval ayant une importance narrative quelconque est en fait responsable de la mort d'un enfant, soulignant ainsi l'inutilité de cet animal indispensable, magnifié dans la plupart des westerns. Les grands espaces sont littéralement inexistantes, le seul Indien est une tête décapitée avec laquelle l'un des personnages discute en cas de doute. Les hommes ne règlent plus leurs conflits au moyen d'une arme à feu, ils se poignent ou s'entretuent à main nue. Ce « nouveau monde » que décrit *Deadwood* permet à la série de mettre l'accent sur des types de personnages habituellement relégués au second rang : les aventuriers ayant disparu, le spectateur est invité à partager la vie et les pensées des propriétaires de saloon, des médecins, des prostituées, des journalistes et des prospecteurs, hommes et femmes ordinaires la plupart du temps éclipsés par les exploits des « héros » de l'Ouest dans les westerns classiques.

Cette mise en avant de personnages normalement situés dans la marge du récit permet également à *Deadwood* de déplacer fondamentalement les enjeux idéologiques du western. Nation artificielle

sans histoire ni culture commune, les États-Unis se sont constitués autour d'une sacralisation de leurs institutions. La force mythique du western est d'avoir su remettre en question les actions de ces institutions (l'application de la loi, par exemple), sans toutefois en faire autant de la nécessité absolue de leur existence. Or, dans *Deadwood*, ce ne sont pas uniquement les conséquences problématiques de l'application de la loi qui sont examinées, mais les raisons mêmes de son instauration. D'abord réticent à l'idée de voir arriver un shérif dans la région, Al Swearingen, propriétaire du saloon et véritable tête pensante de la communauté, ne prône l'instauration d'institutions (un shérif, un maire, une banque) que parce qu'elles sont l'élément indispensable à une reconnaissance officielle de sa communauté de la part des États-Unis, événement peu désirable mais inévitable. Loin de naître d'une quelconque nécessité morale, les institutions sont vues comme des outils politico-économiques. Cette réflexion éminemment contemporaine remet en question les fondements mêmes de la nation américaine. Néanmoins, cette vision d'un cynisme effrayant est partiellement tempérée par la solidarité dont la petite communauté fait preuve face à ses adversaires. Paradoxalement, la communauté de *Deadwood* devient ainsi l'exemple parfait du miracle du melting-pot américain.

Sur ce point, *The Sopranos* propose une trajectoire inverse, décorifiant avec précision la dissolution progressive d'une communauté apparemment stable. Tout comme *Deadwood*, *The Sopranos* s'affiche de prime abord comme un prolongement du genre auquel elle appartient. Alors que la plupart des films de gangsters montrent l'ascension puis la déchéance d'un homme assoiffé de pouvoir, la série s'ouvre sur un homme dont la situation personnelle et économique est déjà établie. Tony Soprano, capitaine d'une branche de la mafia du New Jersey, semble en effet un homme comblé. Plus encore, Tony est satisfait de sa situation au sein de la mafia. Contrairement à la plupart des personnages qui l'ont précédé, Tony ne désire pas particulièrement prendre plus de pouvoir. Il sait bien que sa stabilité est profondément liée à son rang modeste au sein du groupe. Malgré tout, Tony souffre de crises d'angoisse qui le mèneront tout droit à entreprendre une thérapie, activité taboue pour la communauté à laquelle il appartient. Cette astuce narrative va permettre à la série d'alterner constamment entre la sphère publique et le domaine privé, entre la mafia et la famille. Un épisode de la première saison, dans lequel Tony, tout en conduisant sa fille à des entrevues dans différents collèges privés, profite de l'occasion pour tuer un ancien informateur en fuite, représente bien la structure générale de la série. Comme dans *Deadwood*, *The Sopranos* représente l'inclusion de l'ordinaire dans le monde des gangsters. Tony Soprano, tout en étant visiblement aisé, ne possède pas la richesse inouïe d'un Corleone. Sa maison, quoique cossue, ressemble à n'importe quelle maison bourgeoise de banlieue, et la plupart des scènes domestiques se déroulent dans la cuisine. Non seulement la situation financière de Tony le distingue de ses prédécesseurs, mais la nature même de la série télévisée permet l'inclusion de scènes domestiques et banales (Tony regardant un film le soir tout en mangeant de la crème glacée) qui facilitent bien évidemment l'identification du spectateur au personnage principal. Et le génie de la série est de jouer constamment sur cette identification. Passant en un clin d'œil de tueur sanguinaire à père attentionné, Tony Soprano est probablement le personnage le plus complexe jamais créé à la télévision.

Cette identification au personnage de Tony, renforcée par les nombreuses séquences de thérapie mettant en scène ses doutes et ses angoisses, inverse littéralement les stratégies narratives propres aux films de gangsters. La profondeur psychologique et la banalité du quotidien de Tony rompent la distance habituellement établie entre le spectateur et les personnages du genre, qui sont toujours trop riches, violents ou égoïstes pour que nous puissions nous identifier à eux. Or cette proximité créée dans la série empêche le recul critique dont le genre, qui a souvent été perçu comme une mise en garde des abus individualistes du « rêve américain », a besoin.



Deadwood

Au-delà de sa condition d'homme ordinaire, Tony Soprano partage avec Michael Corleone cette caractéristique peu fréquente : un malaise profond quant à sa « profession ». Ce malaise fait d'eux des hommes de réaction, qui tentent par tous les moyens de reporter le plus possible la nécessité d'une action, comprenant que la moindre instabilité peut nuire à leur situation socioéconomique. S'ils partagent ce même pragmatisme, les deux personnages sont par contre radicalement opposés dans l'utilisation qu'ils font de la violence et de ses conséquences. À l'image des films qui l'ont précédé, *The Godfather* s'attarde avant tout sur les retombées de la violence. Michael rejoint ici la plupart des personnages d'un genre qui, par sa condamnation des transgressions physiques et légales, s'est toujours présenté comme porteur d'un récit moral. Or *The Sopranos* porte son attention avant tout sur les tourments intérieurs rongant Tony avant l'action. Contrairement à ses confrères, non seulement le personnage n'éprouve absolument aucun remords après l'acte, mais l'acte lui-même procède plus d'un pragmatisme fataliste que d'un excès incontrôlé.

Deadwood et *The Sopranos* démontrent avec panache les progrès effectués par les séries télévisées ces dernières années. Loin de n'être que des produits dérivés de genres cinématographiques majeurs, ces séries proposent un regard neuf et complexe sur les mythes américains fondamentaux. Selon ces deux séries, la morale toute-puissante n'a jamais existé, seul existe le pragmatisme socioéconomique. ■

1. André Bazin a décrit cette problématique avec justesse : « Là où la morale individuelle est précaire, seule la loi peut imposer l'ordre du bien et le bien de l'ordre. Mais la loi est d'autant plus injuste qu'elle prétend garantir une morale sociale ignorante des mérites individuels de ceux qui font cette société. » (« Le Western, ou le cinéma américain par excellence », dans *Qu'est-ce que le cinéma?*, p. 223)